UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE BELLAS ARTES

ALBERTO ORREGO LUCO

COLECCION ARTISTAS CHILENOS EDITADA POR EL INSTITUTO DE EXTENSION DE ARTES PLASTICAS

N.º 12

UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Colección Artistas Chilenos

Nº 12

Instituto de Extensión de Artes Plásticas

Santiago de Chile, 1957

ALBERTO ORREGO LUCO

por

ANTONIO R. ROMERA

1. Retrato de Alberto Orrego Luco por Ettore Tito (15 x 10 cms.)

Existe en la historia de las artes figurativas chilenas un conjunto de pintores que han vivido marginados de la actividad nacional propiamente dicha. El grupo es, por su calidad artística, importante a más de ser numeroso, y está constituído, entre otros, por Juan Harris, Julio Fossa Calderón, Manuel Ortiz de Zárate, José Tomás Errázuriz y Alberto Orrego Luco.

Son pintores transterrados que desenvuelven su actividad creadora, espiritual, en aquellos ambientes propicios a su inspiración y al concepto peculiar que cada uno de ellos tiene de entender el arte.

Alguno alcanza ruidosa notoriedad, como Juan Harris, cuyos cuadros truculentos, melodramáticos, se reproducen en tarjetas postales pregonadas en los boulevares por los **camelots** y se escenifican en los teatrillos frívolos **(La ley del honor)**: otros viven en la órbita —pero marginados por su modestia y sencillez— de los grupos más egregios, como José Tomás Errázuriz, que pinta los cielos y las playas de Etrétat en los mismos años y lugares en que encontramos a Claude Monet.

Otros se mezclan en las luchas de la innovación, viven en el grupo de avanzada y colaboran estrechamente con él, como sucede con Manuel Ortiz de Zárate, descubridor junto a Picasso, Apollinaire, Maurice Raynal, André Salmon, etc., de aquel portento de ingenuidad y de lo trivial conocido para siempre con el remoquete de el **Aduanero** Rousseau. Ortiz de Zárate y Brancusi grabaron en la tumba del pintor el epitafio compuesto por Guillaume Apollinaire: "Gentil Rousseau, tú nos oyes..."
Otros, finalmente, viven en Europa, reciben el reflejo y la impregnación de la inquietud creadora del viejo continente, pero se encierran en una especie de celda espiritual. Tal, por ejemplo, Alberto Orrego Luco que hace una obra transida y entrañada de zumos personales y pasa paradojalmente silencioso en medio del tumulto de aquel mundo heteróclito de la Europa disipada y finisecular.

Es una circunstancia digna de ser tenida en cuenta por sintomática y significativa. En efecto, los pintores transterrados tienen dos patrias: la presente, es decir, la que se vive físicamente, y la que se lleva en el corazón, la que se vive en el recuerdo. Por mucho que se esfuerzan en acallar la **saudade**, sus vivencias exiladas tienen siempre una luz hecha de melancolía y, a veces, de una sutil frustración espiritual. Viven como nostálgicos de no se sabe qué lugares o mundos perdidos y a poco que nos fijemos saltará a nosotros desde el cuadro un algo de indecible añoranza. De todos ellos el que más hondamente expresa esa ansia entrañable es Alberto Orrego Luco.

Las páginas que siguen son un intento de explicarnos su vida y obra desde esa realidad transida de anhelos para que ella nos muestre los dos impulsos que la alimentan: la voluntad estrictamente artística y el ansia de reflejar sus propias peripecias y vivencias, su espíritu, con incansable pasión creadora.
Orrego Luco vivió largos años fuera de su patria. Pero supo honrarla con sus cuadros, portadores del nombre de Chile, a veces en el tema y siempre en la nacionalidad, jamás desmentida, del artista.

No hay en la pintura patria nada que exhiba más perfectamente la eclosión sutil y fina de un espíritu. Si la pintura de Alberto Orrego Luco no poseyera otras cualidades bastaría ese sentimiento que lo empuja a ver el tema como una posibilidad de idealización de la belleza, para hacerle ocupar un puesto distinguido en las páginas del arte nacional.

Su obra vale más —a nuestro modo de entender— de lo que permite sospechar la parva resonancia de la nombradía de quien la hizo. La posteridad ha sido injusta con el pintor de **Nocturno-Venecia**. Al olvido ha coadyuvado el apartamiento de Alberto Orrego Luco durante largos años de las luchas y beligerancias vernáculas —si podemos expresarnos así— con lo cual su nombre y su obra no podían recibir los beneficios proporcionados por el contacto directo con esa beligerancia incruenta. Ella da fama aun cuando no siempre traiga aparejada la real comprensión de los verdaderos valores estéticos y espirituales de la obra. Un comentarista de su vida y de su arte lo ha llamado "pintor solitario". Vivió —como decimos— en apartamiento y desdén de todo estruendo, absorto sólo en su tarea. No se ocupó por ello, no podía ocuparse, en el inadecuado afán de difundir las cualidades y las excelencias de su pintura. Le bastaba con su propio placer de la percepción estética compartido a lo más con las personas de su círculo íntimo.

De un hombre así, del que intuímos, más que conocemos, su carácter y su interioridad anímica sólo cabe hablar con modestia y —como diría Montaigne— de **bonne foy**. Eso es lo que intentamos en las páginas siguientes.

LA VIDA

Alberto Orrego Luco nació en Valparaíso el 20 de abril de 1854. Sus apellidos son ilustres en la vida intelectual y política de su patria. A él le fue asignada por el hado que preside las vocaciones la zona de las artes plásticas junto a novelistas, políticos, juristas. En el desempeño de esa predestinación lograría una notoriedad que ahora, en el año centenal de su nacimiento, revive con nuevos destellos.

Alberto Orrego Luco estudió humanidades en su ciudad natal, completando sus trabajos escolares posteriormente en el Instituto Nacional de Santiago.

De esta época poco es lo sabido. Puede aplicarse a la pesquisa de su vida juvenil el esquema que conviene en los años tempranos a todo muchacho cuyas circunstancias en un ambiente de la alta burguesía le dan un rasgo especial de alegre desenvoltura. Salvo pocas excepciones la juventud es casi siempre la misma cuando de enfrentarse a la vida se trata.

Tenemos enseguida un hecho capital, comienzo de una etapa de autonomía en la cual la mocedad del estudiante habrá de valerse por sí misma. En 1873 Alberto Orrego, a la sazón de diecinueve años, parte a Europa. Pero no va solo. Un grupo constituído por él y por sus amigos Manuel Barros Borgoño, Vicente Izquierdo, Guillermo y Francisco Puelma y, finalmente, Pedro Lira, un poco mayor, marcha al viejo mundo en noble afán de conquista y de aventura intelectual.

Los cinco primeros desean estudiar medicina. Pero son jóvenes y, en realidad, sus anhelos tienen todavía un aire indeciso y como larvado. Distintos estímulos, un vario paisaje espiritual los atrae.

Alberto Orrego Luco comienza a estudiar la ciencia de Hipócrates, en efecto, y hasta llega a los postreros años de la carrera. Ello nos parece doblemente significativo, como habremos de ver. Es decir, nos revela hasta qué punto su vocación mantuvo una beligerancia larga y tal vez dolorosa en la cual terminaría por triunfar su sueño de rendirse al arte.

Sospechamos que no debió de ser ajeno a su inclinación el influjo de su cuñado Pedro Lira, su contacto con quien tendría ascendiente y rectoría espiritual por ser diez años mayor y por gozar de prestigio, vago aún, pero creciente, de pintor, de joven maestro.

Conviene aclarar que el abandono de los estudios universitarios —hecho que se produjo fatalmente, pero no sin violencia anímica— tuvo, además de la larga lucha de indecisiones, un antecedente que no conviene perder de vista.

Veámoslo. Su marcha a París se realiza en 1873, pero antes de esta fecha, en 1872, expone en el famoso certamen plástico, llamado del Nuevo Mercado, organizado por Vicuña Mackenna, junto a Onofre Jarpa, Pedro Lira —que expone **"Río Claro"** y **"Cascada del Laja"**—, Pedro León Carmona, Cosme San Martín y Francisco Mandiola —**"El mendigo"**—. Con sus dieciocho años Alberto Orrego es el perfecto artista bisoño junto a quienes sin haber abando-

nado del todo la juventud aparecen ya como llenos de veteranía, por lo menos en el contraste con el joven debutante. No sabemos lo que expuso.

Dos años después, hallándose ya en París en plena actividad como estudiante universitario, envía a la Exposición de la Quinta Normal su tela **"Bosque de grandes árboles"**. Concurren, entre otros, Miguel Campos con **"Juego de la morra"**, Pedro León Carmona, con **"Mártires cristianos"**, Manuel Antonio Caro, con **"Abdicación de O'Higgins"** y Antonio Smith, lleno de prestigio, que envía unos paisajes realizados en la plenitud de su talento y de su inspiración. Lo anotado demuestra que Orrego Luco simultaneaba las tareas escolares con la práctica de las Bellas Artes y que, contra lo creído por algún comentarista, su vocación no fue un chispazo súbito. El germen estaba alimentado intensamente y los años juveniles constituyeron para su estro un fecundo período de formación.

Hay que tener en cuenta dos impulsos poderosos. Uno —tal vez decisivo— interior, vocacional, que es como el hontanar, la fuente nutricia. Y otro que habla de estímulo, que despierta el ímpetu de la vocación, que conduce en suma las aguas de aquel hontanar. Orrego Luco —ya lo hemos insinuado— lleva en sí la semilla del arte. Pero a la vez se desenvuelve en un medio favorable al desarrollo de su tendencia, de su inclinación.

Nunca ha vivido el hombre un existir más rectamente enfrentado a su individualidad que esos años sujetos al filo de dos siglos. Individualidad quiere decir, cuando pensamos en el artista chileno, anhelo de extraer del fondo de las propias vivencias humanas las claves de un vivir en plenitud adecuada y autonómica.

Fúndense, pues, en Alberto Orrego Luco en armonía cabal la vocación y la intuición de su destino, además de una circunstancia propicia. "Vivir —dice Ortega y Gasset— es haber caído prisionero de un contorno inexorable". La pintura del artista chileno que venimos estudiando es el hecho total de un conjunto de hechos subsidiarios, de sumandos, de ingredientes parciales.

En Chile tiene el arte pictórico en los años correspondientes al último cuarto del siglo XIX un desarrollo notable. Están en creciente adquisición de una madurez cercana Pedro León Carmona, Onofre Jarpa, Cosme San Martín, Pedro Lira, Juan Francisco González. Antonio Smith es ya el viejo maestro, más por la autoridad de su obra y por

su experiencia de gran paisajista romántico, que por la edad.
Junto a este grupo habría que poner a un conjunto de literatos, voces que se encargan a menudo de ampliar el eco del mensaje pictórico. Escritores y pintores anduvieron por sendas comunes en esos años. Manet-Zola; Delacroix-Baudelaire; Daumier-Théodore de Banville. En Chile podemos encontrar aproximaciones semejantes: Smith-Vicente Grez; Juan Francisco González-Augusto d'Halmar. No nos referimos a asociaciones de pintor y escritor que lo estudia —en ese caso a Juan Francisco González correspondería Alfonso Bulnes— sino a relaciones espirituales que afectan, por un fenómeno de ósmosis, ambas obras.
Alberto Orrego Luco es un solitario. Tal vez en el fondo más impenetrable de su espíritu un solitario **malgré-lui.** Su naturaleza oscilante entre lo melancólico y lo expansivo —según el estado de ánimo mudable— lo empuja a buscar el contacto de seres afines. Pero su destino fue otro muy diverso.
La vida lo obligó a vivir en cierto modo trasterrado sin que pudiera, en su ajetreo constante y viajero, echar raíces en esas seguras y comprensivas amistades que el tiempo y el hábito van anudando y que tan frecuentes fueron en otros pintores de su tiempo.
Alberto Orrego Luco no tuvo ese espíritu paralelo en la literatura chilena. Pero tal ausencia —que no es del todo absoluta, como habremos de ver en seguida— está compensada en parte por el ambiente culto y sensitivo en que transcurre la juventud del artista, primero, y por la atmósfera refinada y llena de tradiciones y del peso del pasado en medio de la cual habrán de desenvolverse sus años de madurez, después.
No podía hallar del todo el paralelo porque su pintura, hecha de tonos delicados, de matices finísimos, fuertemente espiritualizada, no concordaba con las tendencias naturalistas de la literatura entonces en boga. Blest Gana, estrictamente contemporáneo, aunque mayor en catorce años, exhibe un estilo antipódico al de nuestro pintor.
Sin duda alguna si hubiéramos de perseguir ese paralelismo para hallar las semejanzas quinestéticas entre la expresión pintada y la expresión escrita, pensaríamos en un escritor un poco posterior, en Manuel Magallanes Moure. En **La canción triste** del poeta tenemos la correspondencia justa con algunas melancólicas visiones nocturnas del pintor de Valparaíso:

En la misteriosa
noche, dejó una
huella luminosa.
Claridad de luna,
luz de amanecer
en la noche bruna

Las semejanzas son de sensibilidad y de forma. Pero sobre ello hemos de volver más adelante.

Espíritu cultivado, nutrido de disciplinas universitarias, formado en el amor del saber, en la pintura de Alberto Orrego Luco refluyen diversos, numerosos elementos. En primer lugar las experiencias múltiples del artista formado en la inquietud del conocimiento, la admiración hacia las formas culturales de la latinidad y los viajes.

Su vida fue un permanente cambio de horizontes, aun cuando —no sería lícito negarlo— sintió permanentemente la acezante, la misteriosa atracción de las viejas ciudades italianas.

Su primer viaje a Europa lo realiza, según hemos visto, en 1873.

En plena juventud, abandonada definitivamente la medicina —o su estudio— y entregado a la pasión de las artes figurativas, es nombrado cónsul en Venecia. Contrae matrimonio con doña Carolina Rossi, artista que sigue la escuela de Orrego Luco. Su vida comienza a normalizarse en una etapa definitiva de fecundidad creadora. En Venecia nacen sus hijos y el pintor se aferra a ese paisaje melancólico que será para siempre la clave y la constante de su hacer. "Epoca feliz de artista pobre, como él mismo la llamaba" (1).

Pero sigamos con los datos escuetos de su vivir.

Años después el Cónsul es trasladado a Sevilla a desempeñar igual cargo. Ha cambiado el paisaje y las pupilas habituadas a las tonalidades gris-perla de la Laguna y al dorado pétreo de los palacios antañones verán ahora la policromía suavemente encendida de las riberas del Guadalquivir y los cielos altos y transparentes de la Baja Andalucía.

Las tareas consulares le permiten dedicarse con minuciosidad y con incansable fervor a sus trabajos artísticos. A su amor por los aspectos insólitos del paisaje urbano, a la búsqueda de lo caracterológico del agro sevillano para verlo cual una proyección de su propio espíritu melancólico, va bien esta naturaleza que parece suavizada por el paso de los siglos.

De entonces, de ese período anterior a 1893, son **"Terrazas de Triana"**, **"Salida de luna"**, **"El Guadalquivir en Gelves"**, etc.

Regresa más tarde a Chile para que los hijos conozcan la patria de sus mayores. La atracción y la nostalgia del viejo mundo ejercen en seguida su poderoso impulso. Esperando volver a Europa pinta en Chile. Sus paisajes de la tierra natal en este corto período y los que trazara más tarde en la etapa final no reflejan la comunión tan íntima entre el tema y la mano que lo realiza como la revelada en las visiones europeas, en especial las de Italia.

Regresa como cónsul en Milán. Es la época de una tela curiosa, ajena a sus preferencias habituales y a sus gustos, pero con la cual manifiesta en cierto modo su admiración hacia el espíritu de un país amante de la libertad: **"Desembarco de Garibaldi"**, es el título del cuadro. Es también pretexto para pintar los efectos marinos, que adquieren importancia capital en esta tela.

Después sirve el mismo puesto en Roma (1916-1919). Cercana ya la senectud y afecto a las voces ancestrales, más fuertes que ningunas otras, Alberto Orrego Luco regresa a Chile. "De nuevo a Chile —escribe M. V.— para continuar pintando y morir aquí, entre los suyos, tras breve período de honrada pobreza". (2)

La muerte se produce en 1931.

Vida la suya sin anécdota externa que explique o justifique aparentemente de algún modo —a la manera taineana— el carácter peculiar de la obra. Aquella misma naturaleza de su vivir solitario parece arrebatar la posibilidad de una explicación estética por el influjo demasiado decisivo de lo circunstancial.

La escasa peripecia vital propende al parecer a estimular su tarea creadora. La tendencia al reposo y a la calma refleja no obstante esa vida apacible como un espejo de límpida y tersa superficie. Se advierte en la obra una indecible seguridad espiritual. He ahí, pues, de qué modo, si no nos dejamos llevar engañosamente por el tópico de que el ambiente inquieto es el único propicio a la inspiración, comprenderemos mejor la unidad perfecta de la obra del maestro chileno y del ambiente en torno.

¿Cómo es esa circunstancia? ¿Cuáles son las corrientes estéticas de su tiempo? ¿A qué ideales responde el grupo de Alberto Orrego Luco?

En los grandes núcleos europeos ahítos de una tradición acomodadora que tiende a clasificar los hechos históricos según normas seguras, existe gran regularidad en el suceder generacional.

En América el fenómeno es más complejo y resulta difícil hallar las líneas divisorias de los grupos, aunque sin duda existen.

Alberto Orrego Luco nace en 1854. Su pléyade, si consideramos el espacio de quince años señalado por los más autorizados tratadistas —Petersen, Pinder, Ortega—, es la misma de Ramón Subercaseaux (1854), Pedro León Carmona (1854), Juan Francisco González (1853), Alfredo Valenzuela Puelma (1855), Juan de Dios Vargas (1855), Ernesto Molina (1857) y, más alejados ya, pero dentro de esta etapa, Cosme San Martín (1850) y Pedro Lira (1845). Una simple mirada a todos esos nombres será acaso suficiente para comprender la varia disparidad de estilos y maneras.

Muchos de los pintores pertenecientes a la pléyade mantienen aún sus amarras con el pasado y se obstinan en las formas periclitadas. Pedro León Carmona, Ernesto Molina, Cosme San Martín, desconocieron la innovación que se producía en esos instantes en la pintura de Occidente con la llegada del impresionismo. Otros como Ramón Subercaseaux, Juan Francisco González y Juan de Dios Vargas lo intuyeron. Pedro Lira giró en un punto de coincidencia de corrientes diversas y, a veces, contradictorias.

Alberto Orrego Luco plantea un problema de índole distinta. En realidad no admite el parangón estilístico con ningún pintor de su generación.

Su larga estancia en los centros europeos no lo inclina decididamente al impresionismo ni al movimiento posterior. Es rigorosamente contemporáneo de Vincent Van Gogh (ambos, no lo olvidemos, nacen el mismo año) y

el pintor holandés está ya más que de vuelta de las normas impresionistas. Cuando el joven Orrego Luco llega a París puede asistir ese mismo año al triunfo de Manet en el **Salon** con su tela el **"Bon bock"**. Poco después, en 1874, para ser exactos, se produce el escándalo clamoroso de la primera exposición del grupo impresionista en el estudio del fotógrafo Nadar.

¿Participó Orrego Luco de la opinión de quienes rechazaban la nueva pintura?

Sea como fuere, un hecho debe ser tenido en cuenta. Si es cierto que su estética no puede ser asimilada a las conquistas e innovaciones de la impresión, no lo es menos que a partir de entonces el pintor se va alejando de las características que habitualmente rigen en el grupo con el cual concurrió al Salón del Nuevo Mercado. No sigue, es evidente, las corrientes del impresionismo, pero comienza a buscar una manera, un estilo, adecuados a su temperamento y sensibilidad.

Las preferencias de Italia sobre las que pudiera tener por Francia —o si lo deseamos—, de Venecia sobre París, indican un hecho sintomático, capital, y no, como pudiera creerse, una simple dilección de paisaje geográfico. Si Alberto Orrego Luco hubiera permanecido en la capital gala y seguido allí los diversos episodios de su carrera artística acaso —y sin acaso— las normas estéticas informadoras de su obra habrían sido otras y en definitiva tendríamos también algo distinto.

La elección del medio físico en que trabaja y recibe inspiración nuestro pintor no es por supuesto un hecho caprichoso. Está regida por la finalidad artística que guía los pasos del chileno. E. Meumann ha dicho con razón en su **Sistema de Estética** que el impulso de representación en una forma determinada tiene que implicar necesariamente la restricción de no admitir una expresión cualquiera, sino por el contrario, seleccionar y limitar constantemente la forma de la expresión. El talento creador de Orrego Luco estuvo en saber cuáles eran los límites de sus posibilidades.

No debemos exagerar excesivamente el influjo del medio ni aplicar con extremado rigor una óptica historicista, pero es indudable que en esa generación del último tercio de la diecinueve centuria la circunstancia ambiente desempeñó una función importante, si no decisiva. Los impresionistas son hijos del espacio, del dintorno que los envuelve, porque llevan a sus obras un sentimiento cósmico.

Orrego Luco, sin ser impresionista, comienza no obstante a buscar el paisaje afín con su sensibilidad. Cabe ver aquí como primera manifestación o premisa de su concepción estética una exclusiva voluntad de arte o un previo impulso ajeno a todo lo que sea externo al objeto artístico y al modo de creación.

Pero el tiempo histórico del pintor de **"Palacio de los Dux"** está formado por otras aportaciones. Hay en las artes figurativas de Chile en ese tiempo una especie de dispersión. La atracción diversificada de las corrientes europeas arrebata toda posibilidad de coherencia a la pintura nacional. Los artistas siguen los movimientos de sus preferencias en unos tiempos en los cuales los vagos comienzos de la irracionalidad se adelantan ya y asoman su rostro híspido.

Nos explicamos así que Alberto Orrego no siguiera las huellas de la pintura impresionista. En buenas cuentas su estilo supone una sutil regresión. Y decimos sutil porque lo precedente a la estética del **plein-air** es el realismo (1848-1860). Pero Orrego Luco no se queda en la etapa inmediatamente anterior. La sensibilidad le empuja hacia otras direcciones oblicuas y hasta fronterizas con dominios afines a sus sentires. Los contactos con el impresionismo, con el realismo y con los últimos apagados ecos del romanticismo son leves.

De todos ellos recibe algo y son, especialmente aquél y éste, los sustentáculos aparentes de su obra. Es inútil que pretendamos verlos demasiado ostensibles. Trátase en fin de una acción indeliberada, incorrecta, más espiritual que morfológica.

La parte definitiva deriva del orientalismo. Un orientalismo sin Oriente, si resulta lícito expresarse así. Orrego Luco hace una pintura que se apropia muchas de las fórmulas de la subescuela partida de Eugenio Delacroix, pero modificándolas capitalmente por la intromisión de un espíritu delicado y melancólico.

Antes de estudiarlo en el fenómeno concreto de sus obras debemos dar un pequeño rodeo.

Cuando el joven Orrego Luco marcha a París ha expuesto ya —como hemos dicho— junto al grupo de su generación.

El enlace con el pasado inmediato lo señala Francisco Mandiola (1820-1900). Su naturalismo objetivo está ya superado. En Onofre Jarpa (1849-1940), que también concurre con inquietud juvenil, nota nuestro artista un romanticismo temperado y suave que le permite entrever en parte algo de lo que más tarde constituirá una corriente —vagorosa, es cierto— de su obra.

No olvidemos que Onofre Jarpa pinta con posterioridad a este período el paisaje veneciano, y que el sentimiento melancólico de la naturaleza, su emoción, puestos en el lienzo señalan puntos de contacto con el arte de Orrego Luco.

En París trabajó un tiempo junto al pintor Cabanel el cual halló prometedoras las obras que le fueron mostradas por el chileno y lo animó a continuar su quehacer estético. A pesar de todo la elección de maestro no fue afortunada. Representante del arte oficial del Segundo Imperio, Cabanel (1823-1889) hace una obra ajena a las ideas de innovación, a las que desprecia, y practica un eclecticismo sin carácter, de gran indigencia pictórica, cuyos frutos son esos lienzos de estilo trivial, blando, disimuladamente erótico, que se designa de "l'école".

Bajo otra dirección más inteligente y más sensible a la mudanza de los tiempos nuestro pintor habría cambiado su destino. O tal vez dejado a su propia iniciativa, guiado por su instinto, pudo desde temprano haberse entregado a la realización de un arte de mayor vitalidad. Junto a su rector artístico, Alexandre Cabanel, cualquier intento de liberación debió de encontrar la repulsa inmediata.

Más tarde entra el joven en la Academia Julien cuyos principios docentes están basados en una mayor libertad expresiva que no olvida, por cierto, el recuerdo de la tradición. Orrego Luco trabaja intensamente, con fiebre vocacional cada día más despierta y más segura del camino que reconoce como suyo. Estudia, pinta, visita exposiciones, se le encuentra en los museos y no parece absurdo pensar que de esos días data su "descubrimiento" de Ziem (1821-1911), orientalista francés de origen húngaro, cuya pintura de un colorido encrespado y vibrante lograba en tales momentos un éxito estruendoso, superior sin duda a sus reales méritos.

En 1879 expone en el Salón de los Artistas Franceses su cuadro **"Naturaleza muerta"**. Conviene retener el dato, sobre todo por el tema, que viene a ser excepcional en el opus del chileno.

Un cambio de frente se produce con la ida a Italia. No sabemos la fecha exacta, pero estimamos debe datarse en 1879.

Es el momento tal vez del hallazgo de una nueva corriente estilística fijada principalmente en los pintores llamados de **La Laguna**. Es decir, en ese movimiento, último estertor del barroco veneciano ya temperado, que representan dos maestros tan importantes como Antonio Canale, el **Canaletto** (1697-1768) y Francesco Guardi (1712-1793). Traía Orrego Luco de París una visión de factura más suelta, de pincelada fragmentada, de colorido más disperso y claro, pero sujeto todo a una objetividad rigorosa sobre el sustentáculo del dibujo y de las hormas de su aprendizaje con Cabanel. En su pintura conservará, todavía el influjo primero, pero a medida que transcurran los años su hacer irá acomodándose a la lección de los paisajistas venecianos del Canal.

Mientras tanto, para no anticiparnos al discurrir temporal del pintor, diremos que el chileno no ha cortado sus amarras con la patria.

Concurre con un envío al Salón de Santiago de 1891 en el que obtiene Primera Medalla y Premio de Honor en el Certamen Edwards. Ese mismo año consigue una Tercera Medalla en la Exposición Internacional de Búfalo. En la Exposición del Mercado Central de Santiago de 1872 le había sido concedida una Mención Honrosa.

En 1893 celebra en la capital chilena una exposición individual importantísima. El catálogo consigna treinta y dos números. Las telas proceden de Venecia, Sevilla y Chile. Sólo figuran paisajes.

En 1912, en el Salón de El Mercurio, de Santiago, expone Alberto Orrego Luco una obra: **"El Palacio de los Dux y el Campanile de San Marcos"**. Concurren, entre otros, José T. Errázuriz, Plaza Ferrand, Juan Francisco González y Ramón Subercaseaux.

En los años de 1919 y 1920 vuelve a exponer en Santiago. Los temas venecianos y españoles alternan también con los paisajes de la tierra natal. Orrego Luco trae visiones del Sur y Constitución en donde "La Isla ha sido uno de sus temas preferidos" (3).

En resumen puede decirse que el pintor chileno es un poco el reflejo del tiempo en que vive. El factor histórico-cultural no explica la estética, pero puede suponer el estímulo que conduce a las vivencias personales a reflejarse en el objeto artístico. No encaja Alberto Orrego Luco en

ninguno de los grupos generacionales en que podríamos incluírlo y, sin embargo, tiene de todos algo.
La realidad diversificada se polariza en la obra y a ella hemos de dedicar el capítulo que sigue.

LA OBRA

Alberto Orrego Luco es uno de los pintores chilenos que de un modo más ostensible, obstinado y fervoroso mantiene a lo largo de su carrera una línea estilística y definida. Ello no quiere decir que no existan cambios en su quehacer. Pero son —contemplados ya desde esta realidad nuestra retrospectiva y en la unidad de la obra— insensibles. Están destinadas las mutaciones de la creación orreguiana al acomodo de ésta al ideal que se ha trazado desde el comienzo.
Forzando mucho el esquema de ése su hacer, que dura aproximadamente desde 1872 hasta 1931, es decir más de medio siglo, tenemos tres etapas con características diferentes entre sí.
Primer período:
Comprende siete años. Corre desde 1872, fecha de la exposición del Mercado Central, hasta 1879 en que figura en el Salón de los Artista Franceses de París con "**Naturaleza muerta**", y fecha probable de su primer viaje a Italia.
Segundo período:
Va desde 1879 a 1919, año en que regresa a Chile. Esta etapa, la más extensa de las tres, incluye numerosos viajes y el desempeño paralelo de las funciones consulares. Es la de plena madurez, la de mayor fecundidad y reflexión, la que ve el cumplimiento de sus ideales. Se cierra el período con una nota triste: el fallecimiento de su esposa doña Carolina Rossi.
Tercer período:
Comprende desde 1919 a 1931, año del tránsito fatal del artista.

La obra de Orrego Luco en aquel primer lapso está marcada por el signo de la iniciación, de la búsqueda, del ajuste de su vocación al estilo y a la norma adecuada a la sensibilidad ya manifiesta del joven artista.

El influjo de la generación que expone en el certamen organizado por Vicuña Mackenna ha sido mínimo. El grupo del 72 no ha sido por cierto en el arte chileno una generación decisiva. Le faltó impulso de innovación. No, no podía afectar a lo que buscaba sobre todo un aire de modernidad, ausente en esa estética indigente y anacrónica de los Cosme San Martín, Mandiola y Carmona.

En París siente diversas atracciones. En un momento duda. ¿Cómo es esa "**Naturaleza muerta**" que cierra el período?. Sabemos que algunos comentaristas reprochan por estos años al juvenil expositor su exceso de objetividad. Vicente Grez habla de "école photographique", de factura un poco demasiado meticulosa (4). Hay, al parecer, cierto natural desconocido, indecisión marcada por la inexperiencia. No sabe el pintor qué ruta seguir.

En realidad no empieza a encontrarse a sí mismo hasta su descubrimiento transalpino y peninsular.

En los comienzos del segundo período podemos anotar restos de la minuciosidad detallista y analítica de la etapa francesa. Pero comienza a verse ya un estilo hecho de sintetismo, de reposo y de serenidad, en el modo de tratar el color y de concebir las formas, tendientes siempre a los efectos de quietud y silencio.

Todo el período no será sino una afirmación constante de aquel fervor dirigido a dar realidad a una obra hondamente sentida. Aprehensión de la técnica, trabajo férvido.

No nos extrañe su ausencia de las exposiciones. Orrego Luco quiere crear sólo para sí. Cada una de sus telas es una manera de interrogarse y de plantearse un enigma cuya solución final está en el dominio de la forma y en el momento en que deja sobre la tela la pigmentación de la postrera pincelada.

Las obras de este tiempo, ya sean de Venecia o de Sevilla, revelan por otra parte la ausencia de un problematismo interior, de quietud. Estamos lejos todavía de la honda, patética y dramática proyección que se dará en la generación de 1913, llamada la **trágica**. Las aguas remansadas en San Nicoleto de Lido o los pinares de Alcalá con sus reflejos luminosos llenos de jocundo goce de vida, señalan bien el estado anímico del pintor en esos días.

 Momentos estos de plenitud creadora, sin grandes dispo-

nibilidades económicas, pero intensa, enteramente gozada en el orden espiritual y en la entrega —olvidado de lo demás— a la pasión de pintar.

En el tercer período se quiebra un poco la unidad de estilo. La naturaleza chilena, más áspera, menos compuesta, deshace un tanto aquel esquema de serenidad practicado durante largos años.

Las obras de esta etapa nos revelan la aparición de unas tonalidades violentas, de unos rojos ardientes, de unas adumbraciones llenas de dramatismo. El pintor renuncia al hacer delicado de los primeros períodos que fundía el cromatismo y buscaba las superficies lisas.

La factura es más suelta, la pincelada vigorosa, y del conjunto salta a la vista del contemplador un efecto de recia imposición de las formas llenas de asperosidades.

Prodúcese así una derivación frecuente en los pintores cuando se aproximan al otoño de sus vidas. La mano de Orrego Luco no obedece ya con igual presteza a los impulsos de la mente. Descuida, además, la pulcritud en el hacer y corre a dejar en la tela las sensaciones recibidas del paisaje sin atender mucho a la correcta aplicación de la técnica. Tampoco es necesario porque el hábito, la experiencia y la maestría suplen con ventaja la pérdida de los arrestos juveniles. Lo que sucede con Alberto Orrego se advierte también en los años finales de Valenzuela Llanos. Y —si la proximidad de los nombres no escandaliza por ser tomada sólo como necesidad dialéctica— es evidente que idéntico proceso se da en las obras de Rembrandt y Velázquez.

El período tardío del pintor de **"Venecia desde Fusina"** tiene, pues, algo de expresionismo **avant la léttre.** Explicar esto nos obligaría a dar un gran rodeo. Digamos solamente que siendo el expresionismo un estado de espíritu más que un estilo, cuando el pintor chileno, perdidos ya los resortes de la ilusión que le empujaban a un trabajo minucioso, y vuelto más hacia su propia interioridad, lo que le interesa en esos años postreros no es el modo de expresarse plásticamente, sino lo que expresa. Y lo que expresa es ya su propia melancolía.

Orrego Luco ha vivido mucho; en su espíritu se han ido acumulando las impresiones; ha sido testigo de cambios y, sobre todo, ha vivido en una etapa fronteriza, sin fijeza, sin caracteres precisos y sin coherencia. Ya hemos señalado cómo en estos años se inicia el vago despertar de una época llena de problematismos.

Movimientos estéticos que se consideraban instalados definitivamente en la estimativa de las gentes, destinados al parecer a servir de normas invariables, se han derrumbado. Orrego Luco ha visto en esos largos años de su vida profesional la superviviencia romántica de Corot —para citar un nombre significativo— (1796-1875) a cuyo entierro pudo asistir; ha tocado materialmente la transición del realismo al impresionismo (1848-1890) y, finalmente, ha contemplado el nacimiento, tras la reacción contra el impresionismo, de las nuevas contradictorias escuelas, entre ellas las que persiguen una restauración de la norma de los elementos puramente morfológicos, cuya línea va de Cézanne a los cubistas.

No poseemos, como fuera de desear, un catálogo completo de sus obras y mucho menos una sistematización razonada de las que se conservan en museos y colecciones privadas. Los títulos que se conocen señalan a Orrego Luco como un pintor ni parvo ni excesivamente fecundo. Trabajó sin prisa, pero sin reposo, dominado por una pasión decidida hacia el logro de lo perfecto, según le dictaba su leal entender y saber y según le permitía su capacidad creadora.

El tema —ya lo hemos dicho— ronda en torno de una constante; el paisaje. Sabemos de una **naturaleza muerta.** Es excepcional. No pintó Orrego Luco al hombre. Sólo la naturaleza parecía conmover sus fibras creadoras. Hizo, sin duda, algunos retratos. Pero éstos no parecen contar en el conjunto de su **opus.**

En los paisajes suele aparecer alguna figura. Su misión la destina a servir de punto de comparación o de referencia para que el ojo del contemplador halle las dimensiones de los elementos que integran el cuadro.

A veces, también, la presencia de personas indeterminadas, sin individualizar, miembros de una humanidad un tanto fantasmal como el gondolero larvario de **"Una calle de Venecia"**, cumple diverso cometido. Se diría que el pintor busca hacer más lancinante, más sobrecogedora la soledad y el silencio más opaco.

En **"Paisaje de Venecia"** ha colocado una multitud. Es también excepcional. Otras obras con figuras, que no son nunca lo sustantivo, sino elementos accidentales, nos las da en **"Bañistas en el Lido"**, **"Canal Grande"**. En una tela tenemos la figura como factor esencial, **"Mujer cogiendo hierbas"**.

 Ante tan sistemática huida de lo antropomórfico debemos

pensar en un propósito deliberado y no en algo que sea fruto de la casualidad. Orrego Luco no se sintió atraído por ese elemento sutil que es la psicología, motor de los impulsos creadores de muchos grandes pintores (Rembrandt, por ejemplo). ¿El hombre? Sí, un elemento más del paisaje y no el principal por cuanto en el contraste con la naturaleza o con los elementos urbanos se pierde su valor plástico. Todo en Orrego Luco vale sólo como mera posibilidad representativa, como posibilidad de forma y de color.

Sus dilecciones por el paisaje veneciano no se centraban en la naturaleza misma, sino en el factor urbano. Es decir, en esa síntesis que el agua y el hombre habían formado. Fué esto lo que buscó. Lo demás parecía no interesarle.

LA ESTETICA

Hemos dicho que el autor de **"Terraza de Triana"** no fué impresionista y nuestra afirmación debe ser recalcada. No, no lo fué. No sintió los arrumacos excesivamente sensoriales de ese movimiento ni poseyó las vías de acceso. Debe meditarse en un hecho poco atendido por la crítica. La escuela del **plein-air** no cuenta un solo representante ortodoxo que no sea francés. El impresionismo no galo es ya algo distinto.

Tampoco es Orrego Luco un hombre que vuelve la vista a corrientes agotadas, anémicas. Lo que hace es seguir las influencias de otros estímulos que, si bien tratan de reanudar el contacto con la tradición, se apropian al mismo tiempo de aquellos elementos útiles de los movimientos innovadores. La diferencia está un poco en el modo de entender la libertad de factura y un mucho en el sentimiento y en la actitud temperamental.

Estimamos que la pintura de Orrego Luco posee una carga enérgica contra el realismo. El chileno, que ha recibido el aura poética del medio cultural en que se forma, siente ahora la representación plástica como algo capaz de transmitir un mensaje de lirismo y al presentir la oposición de la poesía subyacente en la pintura de lo real,

trató de buscar un estilo que, dejando incólume la estructuración formal, produjera las sensaciones anímicas y subjetivas de las formas poéticas que buscaba.
Tal vez esta lucha contra el realismo es indeliberada e inconsciente pero no por ello deja de estar asentada sobre un estrato lógico en el devenir de los movimientos artísticos y de responder a un mandato de la historia.
Persigue —como los impresionistas— el desamarre de la exacerbación realista, sin renunciar a las proyecciones interiores del ánimo, las cuales quedan prendidas en la tela como temblorosas e imperceptibles avecillas, sin destruir el sustentáculo formal.
Es esto, precisamente esto, que supone fidelidad a un idealismo vago, lo que lo separa de aquella escuela partida de Manet.
Su pintura, en cambio, responde a la captación del **plein-air**. Si nos fijamos en algunos títulos comprenderemos enseguida la voluntad de aprehender sensaciones meteorológicas:
"Otoño"
"Invierno I. II"
"Lluvia"
"Mar agitado"
"Tarde de viento"
"Puesta de Sol", etc.
No quiere aprisionar las impresiones fugitivas ofrecidas por la naturaleza. Las discrepancias estilísticas con Juan Francisco González —para acudir a un ejemplo cercano de pintor considerado como impresionista buscador de modificaciones y cambios producidos por el discurrir de las horas— están en la manera que ambos tienen de sentir el **tiempo**.
El impresionista quiere llegar a la captación del instante, de lo fenoménico. Ese momento y no otro. La rosa, o el fruto, o la nube, en su pomposa imagen fugitiva.
Orrego Luco —por el contrario— se entrega a una pintura que muestra en su quietud la eternización del paisaje Las vistas de Venecia con sus aguas quietas, la sensación crepuscular, imagen de lo taciturno y permanente, y el predominio de las líneas horizontales, propenden a llevar al ánimo del contemplador la idea contraria de lo buscado por los impresionistas.
Sus maestros son Canaletto y Guardi. Y lo son, no sólo en la temática, sino en el modo, en la traducción peculiar que del paisaje veneciano realizan aquellos pintores.

Quienquiera conozca las obras italianas del artista chileno verá que las palabras aplicadas por Adolfo Venturi al Canaletto corresponden a Orrego Luco: "...evoca Venecia, sus canales, sus iglesias y sus **campos**, con una calma, una exactitud reveladora de adoración infinita e idílica..."(5) Alberto Orrego Luco expresa esas mismas visiones con mayor modernidad, a veces con más nerviosismo. Sabe romper con frecuencia la nota de quietud con un reflejo vivísimo, con una línea luminosa en el horizonte o con una ruptura de nubes que dejan pasar la fugacidad súbita de un rayo de sol.

La proximidad más intensa con Guardi la vemos en la tela del veneciano **"Góndola en la Laguna"**, pintada en los años finales del siglo XVIII, anticipación sin duda de la sensibilidad impresionista y poseedora de la misma poesía y reposo que veremos más tarde en las mejores telas del chileno.

Venecia se impone en efecto por una acusada hipersensibilidad conductora de la mano de nuestro pintor para obtener la expresión poética y los efectos de un cromatismo misterioso, refinado y penetrante. Un gris amarillento, a veces neblinoso, una nota rojiza en lontananza y en la góndola de una u otra tela un azul turquí que quiebra inesperada, sorpresivamente, la entrañable sensación de apacibilidad.

Podríamos decir que la Venecia vista por Orrego Luco está modificada en parte por la vivacidad cromática del impresionismo, sin renunciar, por otra parte, el pintor a la nota de lo perdurable lograda a través de la rigurosa estructuración del cuadro.

Hemos hablado del tiempo al definir la pintura del chileno, como algo que aspira a apoderarse de la esencia temporal, de lo que pasa, de lo que es ajeno al tránsito de las horas. A veces se sienten deseos de evocar unas palabras con las cuales en "L'évolution créatrice" Bergson habla de la prolongación temporal **(la durée)**. "Es una fusión incesante del pasado y del presente..." Idéntica emoción intuitiva del desarrollo constante del tiempo suele darnos algún lienzo de Orrego Luco. Paso del tiempo y eternización.

Tal vez la tela que de modo más intenso nos traiga la intuición temporal remansada, esa percepción antiheraclitiana del devenir, sea **"En el Lido"**. Tiene esta obra unas proporciones extremadas en el sentido de lo apaisado, como marcando ya un preconcebido y deliberado intento

de acentuar desde el comienzo la imagen plástica del sosiego. El horizonte corta la amplia visión panorámica en dos partes, aproximadamente por la línea de la sección áurea, dando el espacio mayor al cielo. El primer término está ocupado por la costa baja pedregosa y un montículo verde. En el centro inferior, equilibrando, haciendo de gozne que une los dos elementos esenciales de la composición, se columbra una barca. La mancha roja de un hombre es la única casi imperceptible nota vivaz que anima la quietud grísea del paisaje veneciano.

La impresión de nostalgia y de melancolía está conseguida con gran sencillez, ha escrito un crítico. "No hay una sola nota vigorosa. El color está temperado por dos grandes manchas —agua y cielo—. Tonos velados por la bruma, sensación de calma en el reflejo luminoso y horizontal de la lejanía" (6).

Con idéntica sencillez de medios plásticos aprisiona las líneas y los colores de la apacibilidad en telas como **"Canal Grande", Venecia"** y **"Tarde en Venecia"**.

Contra lo que se suele creer la musa del pintor no fue excesivamente fecunda en el período veneciano. A lo largo de nuestro estudio hemos citado bastantes telas que vienen a ser la mayor parte de las que del maestro se conocen. Todavía podemos mencionar de esa etapa **"Embarcadero en Rialto"** (Club de la Unión), **"Nocturno en la Laguna", "Pórtico de San Marcos", "Gran marina en la noche", "El puente de los suspiros", "Venecia después de la lluvia"**, etc.

La luz sevillana, el pintoresquismo de sus costumbres, la variedad de sus paisajes, producen un cambio en la paleta del pintor. Se hace su colorido más brillante y la superficie de la tela, lejos de mostrar aquella armonía y unidad de gama, tiene a veces ciertos encrespamientos de color y una mayor vivacidad y dinamismo en la pincelada. El pintoresquismo domina, como se ve, incluso en los títulos: **"Bajo la parra", "Terrazas de Triana"**.

Nos hallamos de nuevo ante una pintura en cierto modo carente de tema, peculiaridad ésta del arte de Alberto Orrego Luco. Nos referimos por cierto a una temática trascendental, "literaturizada", en la cual la pintura fuera cosa ancilar y servil y lo principal el asunto. Veamos algunos títulos: **"Calle de San Jacinto", "Calle de Castelar", "Salida de la luna", "Tarde", "Guadalquivir", "Playa de San Lucar de Barrameda", "Una calle de Gelves"**. Todas estas telas son anteriores a 1893, pero en lo sucesivo la

actitud frente al tema no cambiará en Orrego Luco. Al contrario, si se modifica en algo será para desasirse más de la imposición temática.

A veces es posible ver en las telas del lapso sevillano lejanos reflejos del pintor español Antonio Gomar (1853), que también idealiza o traslada el realismo a un plano lírico mediante la libertad expresiva.

La pintura de Alberto Orrego Luco aparece fuertemente subjetivizada. Pese a considerarse como transterrada no es difícil encontrar una línea estilística en la pintura nacional en que puede incluirse como eslabón.

En efecto, partiendo de Antonio Smith (1832-1877) hasta llegar a Agustín Abarca (1882-1952), tenemos una corriente de paisajistas que hacen de la sensación el motor de su arte. A esa línea pertenecen también Onofre Jarpa (1849-1940) en su primer período, Valenzuela Llanos (1869-1925), período postrero, y Alberto Orrego Luco.

André Lhote ha dividido a los paisajistas en dos grandes familias: la familia de los que se expresan por el auxilio del color, sobre todo y la de los que utilizan el claroscuro en un tono dado. Es decir, de un lado el arco iris; de otro, los matices terrosos. Alberto Orrego Luco pertenece a los primeros. Es, pues, un artista provisto ya de una sensibilidad que admite el nombre de moderna.

Cuando Richon-Brunet se niega a dar entrada en un panorama del arte chileno al autor de "**El Campanil de San Marcos**" por la escasa huella de su obra en el conjunto nacional, nos parece que incurre en un desenfoque crítico. Vale en este caso la pintura de Alberto Orrego por ella misma, no por su acción, y como tal tiene un lugar preciso —que ya hemos visto— en la historia del espíritu y de la cultura patrias.

ALBERTO ORREGO LUCO Y LA CRITICA

Estimamos necesario, por el carácter de primicia que suelen tener los trabajos monográficos sobre pintores chilenos, dedicar un breve capítulo a las apreciaciones que la crítica ha tenido con relación a Orrego Luco.

Uno de los textos más antiguos es el folleto de don Vicente Grez, "Les Beaux-Arts au Chili", publicado en 1889 (manejamos la edición francesa). Aparece estudiado el pintor junto a un grupo formado por Ramón Subercaseaux, Onofre Jarpa, Juan de Dios Vargas, Enrique Swinburn y Juan Francisco González (pág. 32 y s.). Más adelante, en el mismo folleto, le dedica un capítulo especial (pág. 63). Vicente Grez ve a Orrego Luco como un seguidor de la ruta trazada por Rico, Michetti, Dalbono, continuadores de los maestros de la Laguna. "Colorista brillante —escribe— y compositor hábil, Orrego se ha dado a conocer por sus seductoras vistas de Venecia..." "Su factura, un tanto meticulosa al principio y demasiado minuciosa, tenía los defectos de las escuela neo-italiana; pero en estos últimos años muestra ya una amplitud magistral."

En este mismo trabajo transcribe Grez un texto importante del crítico Guillermo Puelma, compañero lejano de aquel primer viaje juvenil a las márgenes del Sena. Cita Puelma a Víctor Hugo y a Baudelaire, lo que habla elocuentemente del paisaje espiritual que envolvía a la juventud chilena ya en esos años tempranos, y dice: "Todo lo que ve Orrego es el flujo y el reflujo de las olas que ruedan, se forman y caen eternamente como las esperanzas humanas."

Al final el comentarista subraya el lado luminoso, creyendo ver ahí un efecto del impresionismo. "Algunos de sus paisajes del natural han debido ser contemplados durante largas horas bajo el sol deslumbrante y violento de Italia, contemplación que cegaría a otro que no fuera Orrego cuyos ojos se han habituado a impregnarse de luz y, al mismo tiempo a conservarla."

Se advierte la tendencia a la glosa literaria. Es decir, a considerar el cuadro como pretexto para bordar sobre él una serie de consideraciones que tienen más de poema en prosa o de trozo lírico, que de crítica en el estricto sentido del vocablo.

Un año después de la publicación del folleto de Vicente Grez aparece el libro de Pedro Balmaceda Toro, "**Estudios y ensayos literarios**", Santiago, 1889, en el que se incluye un estudio sobre Alberto Orrego Luco (pág. 39 y s.). El texto debe de ser bastante anterior, tal vez de 1883, año en que tiene lugar una exposición, con remate de cuadros, del pintor.

La prosa es plenamente modernista y exhibe una pulcritud de estilo y una justeza del adjetivo que recuerda las páginas de crítica de arte publicadas por el egregio José Martí en la prensa argentina años antes.

Balmaceda Toro se enfrenta a las obras en forma sistemática. En primer lugar anota la capacidad que posee el pintor para escoger de la naturaleza lo que constituye la **característica de su impresión** (7). Orrego Luco aplica al paisaje las condiciones de su temperamento al que ve como fuente de **sensaciones**. Posee originalidad porque mira "con vista que uno solo posee". En sus telas se ve la nota personal, propia. Y agrega más adelante que Alberto Orrego Luco mancha "con una gracia infinita, y todos sus bosquejos, casi sin excepción, nos dan a conocer un espíritu **delicado**" (8).

En otro lugar afina más el impulso crítico al penetrar en el hondón de la obra misma. Balmaceda hace partir el estilo del pintor de Valparaíso de una doble raíz, "allá donde entra la **intuición** y el **carácter** (9) del artista a luchar, a domar la energía de los colores (estas palabras evocan las lecturas de Goethe: "El color es una energía", dice el escritor alemán), donde los reduce, los combina y los desparrama a su antojo, donde acentúa las luces y concluye por ser dueño de toda aquella gama brillante, aquellas notas coloreadas que resaltan, chispean, huyen, vuelven, saltan y desfallecen en perspectivas admirables, en horizontes cenicientos..."

Unas notas críticas, todavía contemporáneas, pues se escriben en la primera década del siglo, pertenecen al pintor y comentarista de arte Ricardo Richon-Brunet. Aparecen en la revista **Selecta** (nº 6, setiembre de 1909) con el título de **Don Alberto Orrego Luco. La distinción en el arte. Los pintores de Venecia.**

El rasgo principal que advierte en el artista figura en el título de su ensayo. "Los cuadros de don Alberto Orrego Luco, aparte de todas sus otras cualidades pictóricas, nos dan esa impresión de **distinción** y de elegancia, realzadas en la mayor parte de los casos por la feliz elección de los paisajes y efectos escogidos..." Pondera luego la originalidad y advierte que el mar, con sus infinitas variedades de luz, de color, de armonías y de formas, corresponde mejor a los gustos del pintor.

Insiste en señalar los momentos de serenidad y de impresión apacible cuando las olas vienen a morir sobre la playa con su ruido de "seda arrastrada" (adviértase lo acertado de la imagen), momentos misteriosos, solemnes como aquellos preferidos para ser llevados a las telas. "El supo, en esta Venecia tan pintada, tan explotada, encontrar una nota nueva y original que le asegura un lugar muy honroso entre todos los pintores de Venecia." En mi **Historia de la Pintura Chilena** lo incluyo en el capítulo "Tres maestros solitarios" y digo en una parte (pág. 89): "Lo que importa considerar en la obra de Alberto Orrego Luco es ese influjo de la luz". Es la luz tamizada y como irreal la que le permite llegar —sin eludir lo objetivo— a la unidad estilística. Las formas aparecen ingrávidas, incorpóreas, impalpables, y constituyen un algo coherente. La pintura es así la proyección de un movimiento interior sobre la realidad externa."

Antonio R. Romera

NOTAS

(1) Citado por Manuel Vega: **Centenario de don Alberto Orrego Luco.**

El Diario Ilustrado 20-IV-54

(2) **Ibid**

(3) Luis Cousiño Talavera: **Museo de Bellas Artes.** Catálogo General. Santiago, 1928

(4) Vicente Grez: Les Beaux Arts au Chili. París, 1889

(5) Adolfo Venturi: Arte Italiano. Barcelona, 1930

(6) Antonio R. Romera: Historia de la Pintura Chilena. Santiago, 1951

(7, 8 y 8) El subrayado es nuestro.

DATOS CRONOLOGICOS PRINCIPALES

1854 Nace en Valparaíso. 20 abril

1872 Expone en la Exp. Mercado Central. M. H.

1873 Marcha a París. Estudios con Cabanel

1875 Expone en Santiago, Quinta Normal, **"Bosques de grandes árboles"**

1879 Expone en el Salón de los Artistas Franceses **"Naturaleza muerta"**
Marcha a Italia

1891 Expone en el Salón de Santiago, 1. M. P. de H. en el Certamen Edwards. Cónsul en Venecia
Expone en Buffalo. 3. M.

1893 Exposición individual en Santiago: **"En el Alcázar de Sevilla"**, **"Río abajo"**, **"Barcas de pescadores"**, **"Venecia desde Fusina"**, etc.

1897 Cónsul en Génova (según Luis Cousiño)

1912 Expone en el Salón de "El Mercurio", **"El Palacio de los Dux y el Campanile de San Marcos"**

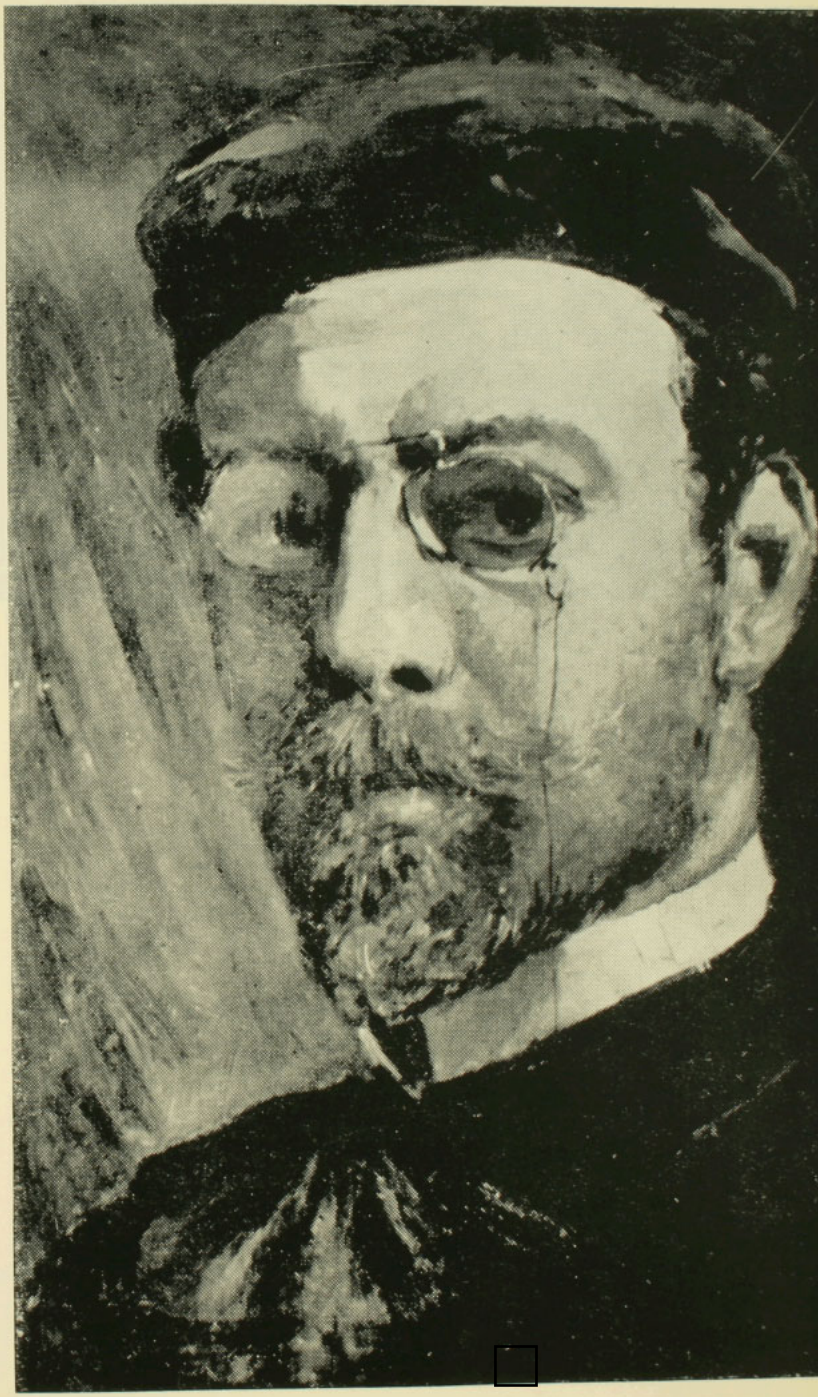
1916 Cónsul en Roma

1919 Regresa a Chile
Fallece la esposa doña Carolina Rossi
Expone en Santiago: Temas de Venecia, España, Sur de Chile

 1931 Fallecimiento del pintor

REPRODUCCIONES

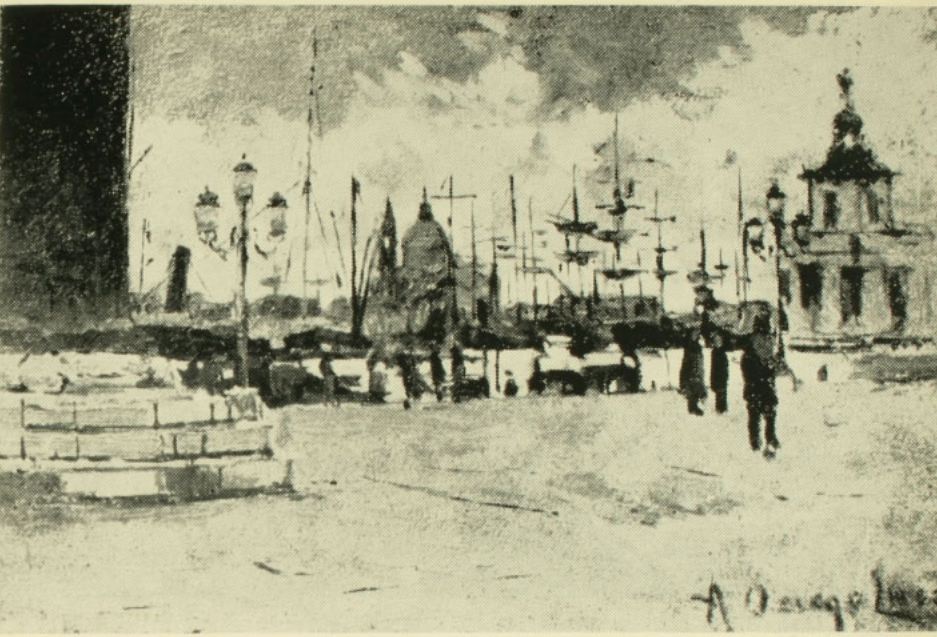
2. Autorretrato. Colec. Mercedes Orrego, óleo sobre madera (34 x 22 cms.)



3. **Venecia después de la lluvia**, Colec. Juan Agustín Tocornal, óleo (64 x 120 cms.)

4. **Gran Canal**, Venecia

5. Canal de Venecia (Boceto)

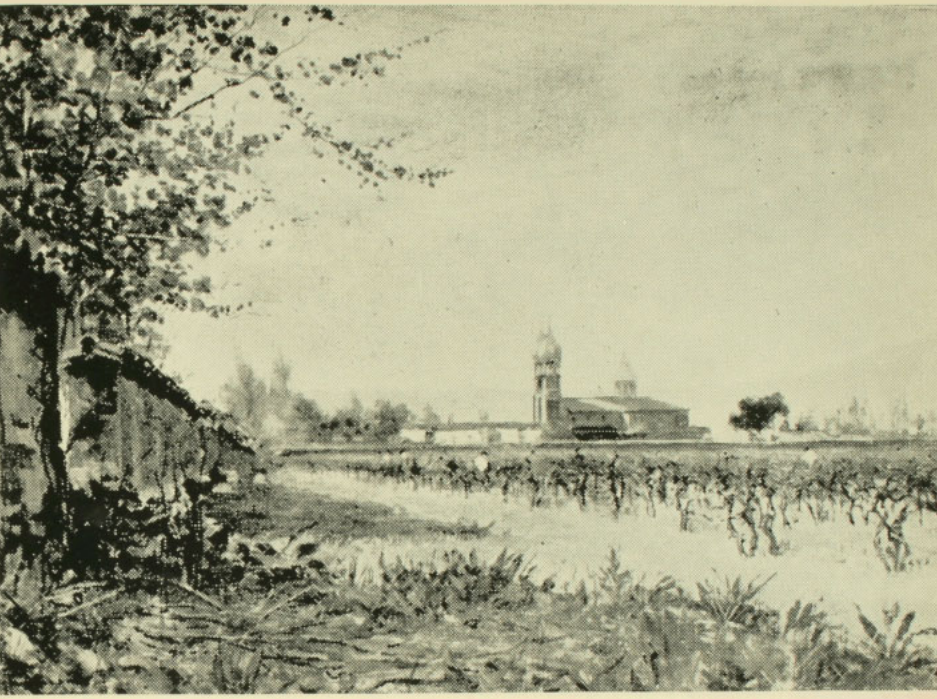


6. **Paisaje de Puerto Montt,** óleo, (50 x 90 cms.). (Existe una copia que, al parecer, no es de la mano de Alberto Orrego Luco).

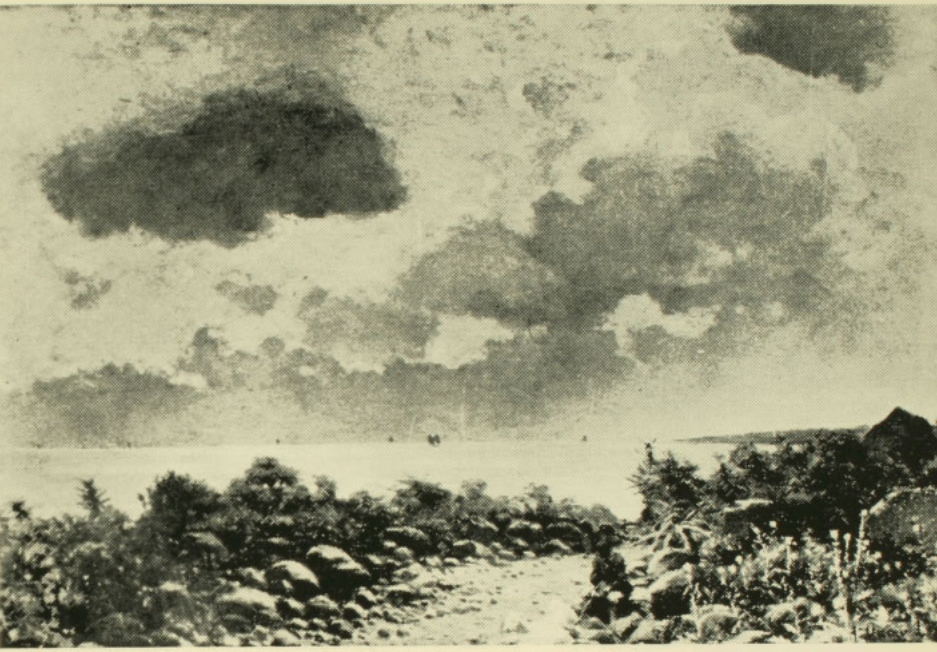
7. **Nocturno (Venecia)**, Museo Nacional de Bellas Artes, óleo, (52 x 91 cms.)

8. **Calle de Venecia,** Sociedad Nacional de Bellas Artes, óleo, (50 x 90 cms). 1890

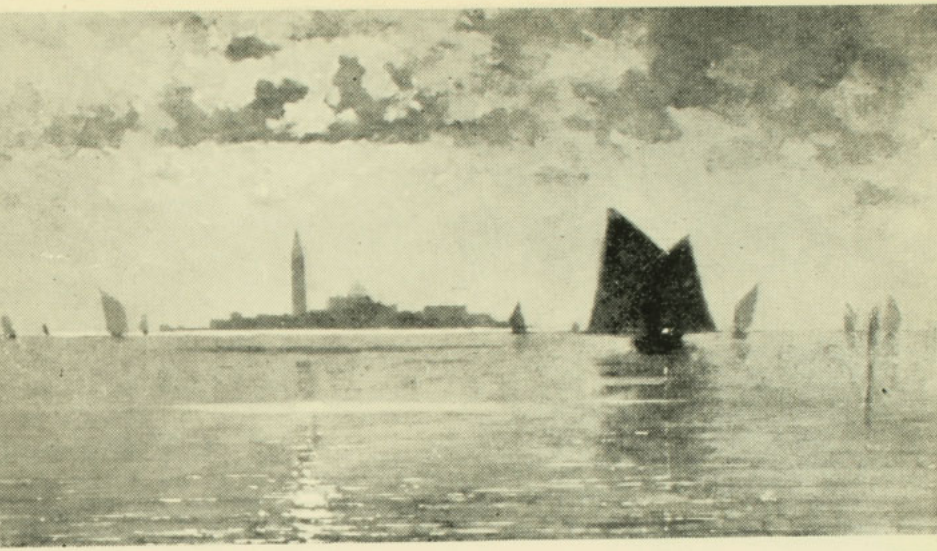
9. Paisaje de Apoquindo, Colec. Alvaro Orrego Barros, óleo, (41 x 62 cms.)



10. **Paisaje, Camino de la Rábida,** Colec. Mercedes Orrego Rossi, óleo, (50 x 80 cms.) 1892



11. **Nocturno Veneciano,** Museo Nacional de Bellas Artes. Oleo sobre tela, (22 x 11 cms.)



12. **Marina**

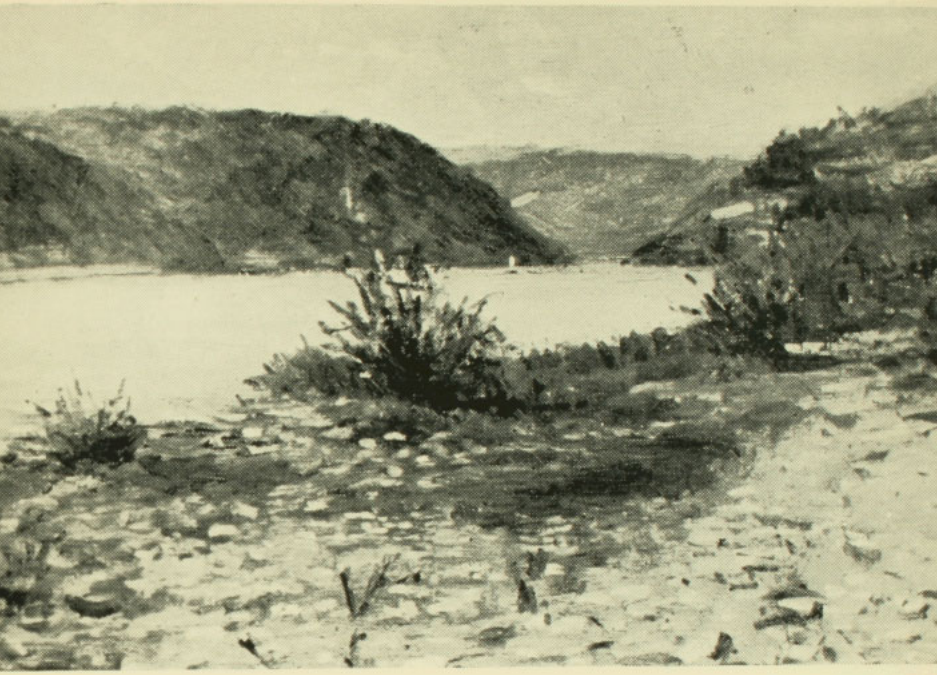
13. **Marina**

14. **Nubes**

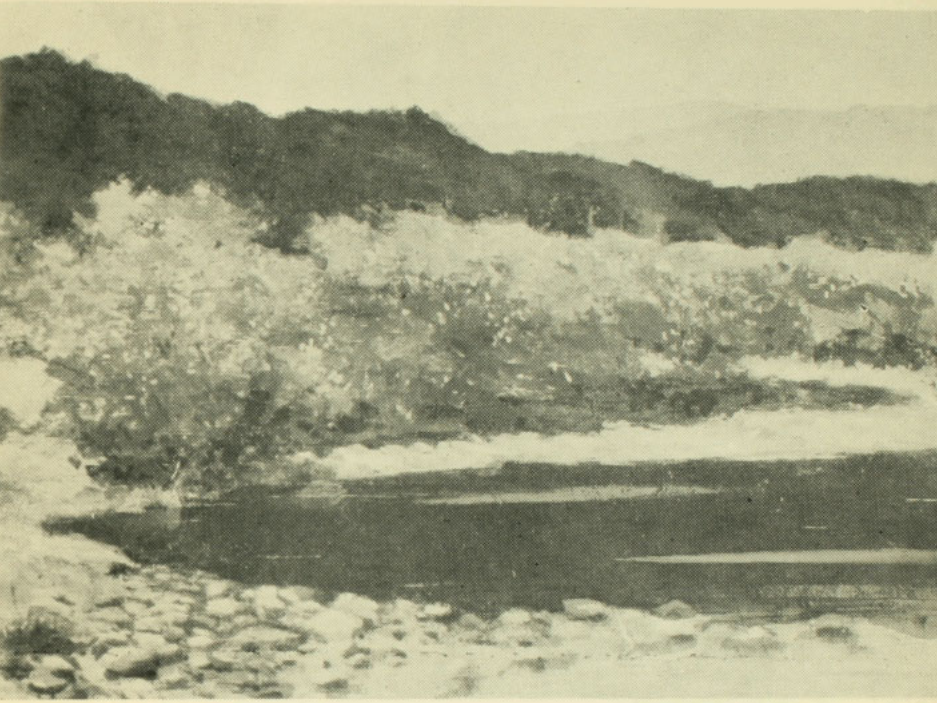
15. **Paisaje en París,** Colec. Mercedes Orrego, óleo, (32 x 50 cms.). (Retrato presunto del pintor Pedro Lira)

16. **Paisaje Nevado,** Colec. Francisco Bascuñán, óleo sobre cartón, (25 x 35 cms.)

17. **Paisaje**



18. **Paisaje Nevado**



19. Sra. Carolina Rossi de Orrego, Colec. Mercedes Orrego, óleo (100 x 50)

20. Laguna del Parque Cousiño 1887 (90 x 50 cm.). Propiedad del Museo de Bellas Artes.

Copia fotostática de una comunicación de la Sociedad Arti e Amicitia, invitando a Orrego Luco a ceder una de sus obras para la venta a beneficio de la Institución. La firman, entre otros, H. Bonnat, Génome, E. Detaille, B. Constant, Falguiére, Ph. Busson, etc.

Paris 17 Février 1882

Cher Confrère

Les membres du Comité directeur de la Société Arts & Amitié viennent vous rappeler que vous avez bien voulu promettre un de vos ouvrages pour la vente qui doit avoir lieu vers le milieu d'Avril au profit de cette Société.

Beaucoup d'autres nous ont déjà envoyé & comme il serait d'une bien grande importance que cette vente puisse avoir lieu dans la saison favorable il serait utile que Mme de Donelan fut son envoi le plus tôt possible

Les soussignés vous remercient d'avance & vous envoient leur cordiale salutation

Les noms

H. Chapu

Ch. Bossoz

H. Jerome

E. Dubois

A. Falguière

H. Bonnat

A. de Vasselot

Edmond Detaille

H. de la Fontaine

Léon Lebon

Benj. Constant

Esta monografía se terminó de imprimir el 20 de julio de 1957 en la Imprenta Mueller. Las fotografías fueron tomadas por el Departamento de Fotocinematografía de la Universidad de Chile.

Fotograbadores: Avendaño y Morales.